

ビザンティン聖堂における画家ミハイルと エウティキオスの作品について

——「聖母の眠り」図像を中心に——

武 田 一 文

序

ビザンティン美術においては、画家の名前が残らないのが通例である。職人、あるいは絵画制作を以って神への奉仕とする画僧により描かれた聖堂の壁画やイコンは、サインを記されるべき「美術」とは考えられていなかった。ミハイル Michael とエウティキオス Eutychios の二人の画家は、そのビザンティン美術の担い手として例外的存在の一つである⁽¹⁾。彼らは壁画にサインを残しただけでなく、およそ四半世紀にわたりバルカン半島各地に描いた作例を追うことができること、そしてそれらがビザンティン聖堂壁画のなかでも優品と言ってよい出来であることなど、注目すべき点が多い。しかしながら現存する6つの聖堂のモノグラフの刊行は遅々として進まず、二人組の画業の体系的研究は不十分である。本稿では二人組の活動を「聖母の眠り」図像を通して考察する。本主題は正教の最も重要な祝祭である十二大祭の一つ⁽²⁾を図像化したものであり、正教の聖堂の殆どに描かれる⁽³⁾。二人組の手掛けた聖堂にも、全てに見ることができることから、彼らの画業を追うに最適な図像の一つと考えられる。本考察により、ビザンティン美術史におけるミハイルとエウティキオスの位置付けに新たな視点を加えることができるだろう。

オフリドのパナギア・ペリブレプトス聖堂（図1）



図1 パナギア・ペリブレプトス聖堂 オフリド、マケドニア 1294/95年

ギリシアの北に位置するマケドニア共和国、そのギリシア、アルバニア国境近くにオフリドの街がある。オフリド湖畔に広がる、マケドニア有数の古都であるこの街にはビザンティン時代の聖堂が幾つも遺るが、その中でも規模の大きいものの一つがパナギア・ペリブレプトス（祝福された聖母）聖堂である。聖堂の装飾を手掛けたのが、本論で取り上げるミハイルとエウティキオスであり、その現存する最初の作例となる。

聖堂の献堂は銘文から1294/95年であることが分かっており、ビザンティン美術の貴重な基準作例である⁽⁴⁾。壁面はビザンティン聖堂の通例通り一面をフレスコで装飾される。保存状態は天井に近い部分で炭酸塩の析出が見られるなどの汚損が認められるが、おおむね良好である。「聖母の眠り」図像は本堂西壁の扉口上部に描かれる。聖堂内におけるこの位置はビザンティン聖堂における装飾プログラムの定型である⁽⁵⁾。西壁の大部分を使用した大構図の図像は、セルビアのソポチャニ修道院などで例があるが、一般にビザンティン聖堂で好まれた構図は、一つの壁面を枠線で区切り、幾つもの図像を配置するものであった。ある程度の規模を備えた聖堂であると同時に、「眠り」図をより大きく描き出そうとする意図があってこそその図像であると言えよう。本聖堂はパナギア・ペリブレプトス、すなわち聖母マリアへ捧げられた聖堂であるため、聖母を中心とする本主題が大きく飾られるにふさわしい聖堂である。

「眠り」図では図像中央下部にベッドが描かれ、死の床にマリアが横たわる。ベッドの後ろにはキリストが立つ。彼はマリアの死に際し、その魂を受け取り、天へと連れ行くために降臨したのである。キリストはややうつむき加減の姿勢をとり、視線はマリアの亡骸に注がれる。マリアの魂は赤ん坊の姿で描かれる。周囲にはマリアの死を嘆く使徒や女弟子、主教、キリストと共に現れた天使の集団がところ狭しと描かれる。キリストの上方には天国の扉が開かれ、何人もの天使がそこから出てきているようである。図式的な建物の表現の中に窓があり、そこから女弟子が覗いている。画面上方を更に見れば、左右に小さな雲が幾つも描かれている。これはマリアの死の際、世界中に宣教のため散っていた使徒が奇跡によってマリアの許へ集められたという伝承を描き出したものである⁽⁶⁾。それぞれの雲には使徒が上半身のみ見える。画面下部に眼を転じると、人の群れは左右に広がりを見せている。画面左には椅子に座ったマリアが女弟子と会話を交わす。伝承によればマリアの死の3日前に大天使ガブリエルが現れ、マリアに死が間近に迫ったことを告げたという。この図像は死期を知ったマリアが共に暮らしていた女弟子たちと別れの挨拶を行っている様子を描いたものであり、従って中央のマリアの眠り（死）に先立つ場面であると言える。物語は壁面左から右へと進んでいく。中央のマリアを挟んで、右側にはマリアの葬列が続く。再度マリアのベッドが描かれるが、使徒らがこの脚を担いでいるため、実際にはこれが棺に相当することを示す。マリアのそばには、赤い服を着て、手が切断されている人物が描かれる。ユダヤ人イエフォニアスと呼ばれる人物で、マリアの葬列を襲撃し、遺骸を辱めようとしたものの、棺に掛けた手が萎えて動かず、あるいは奇跡によって手が切断されたという。イエフォニアスの上

部には拔身の剣を握った天使が描かれ、イエフォニアスの手を切断したのが神の力であることが示される。彼の頭部は完全に剝落しているが、「眠り」図全体の保存状態が良好であることを考えると、信心深い何者かによって「不敬なユダヤ人」の顔面が削り取られたと見るべきだろう。葬列のさらに右側には、石棺が描かれる（図2）。石棺はふたが開かれ、中が空であることが示されている。これは伝承にいう「聖母被昇天」が起こったことが間接的に示されている図像であろう。

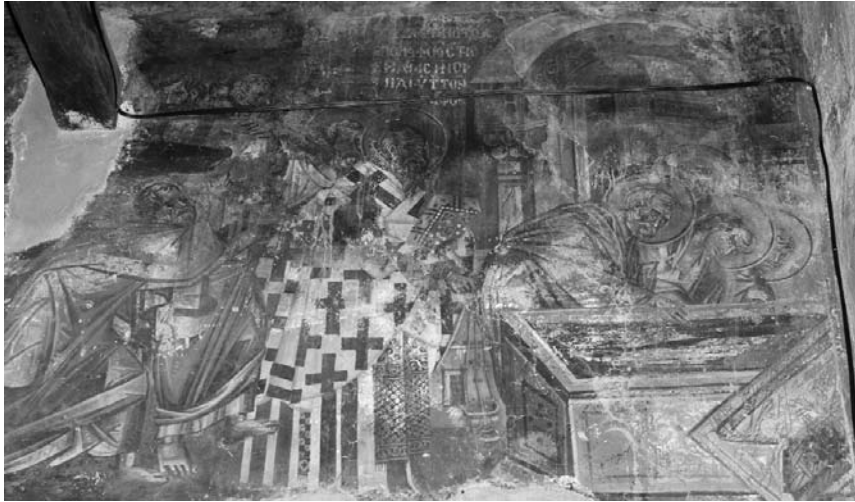


図2 「空の墓」

続いて二人組の作例を、成立年を追って見ていくが、その前にパナギア・ペリブレプトスの作例から、「眠り」図において定型的な表現と、珍しい、あるいは他に見られない表現とを確認しておこう。ビザンティン美術は図像学的定型を強く維持することが多く、近現代に建立された聖堂装飾を観ても、中期ビザンティン時代、後期ビザンティン時代の図像表現を墨守していることが理解される。一方で本論の対象とするミハイルとエウティキオスは、定型からの逸脱を度々行っている。それも単純な発展的变化ではなく、一種行きつ戻りつと言った表現の変遷が見られるのである。

中央のマリア、キリスト、周囲の使徒や主教の表現は定型に従っている。聖堂の本堂扉口上部という配置は聖堂の東西中軸上にあたり、左右対称の図像がふさわしい。よって画面中央にマリアとキリストを配し、その左右に人数をほぼ均等に人物を立たせるのが一般的な構図である。中央のキリストはマンドルラと呼ばれる全身光背を持つ。13世紀以降の「聖母の眠り」では必ず描かれるモチーフである⁽⁷⁾。多くの作例では楕円形ないしアーモンド形であるが、本聖堂では内部に放射状の線を加えた楕円形を採り、菱形の頭光を重ねるという、より装飾的な表現がなされている。定型のモチーフを描きつつも創意を加えるという、二人組の面目躍如といった感の

ある図像である。キリストが抱くマリアの魂が赤ん坊の姿で描かれるのは定型であるが、本作では加えて翼が描かれる。マリアの魂が翼を生やした表現はセルビアのズィチャ修道院など類例がないわけではないが、珍しい表現である。魂が天へと赴くことを強調しようとしたものであろうか。図像の典拠となる伝承や教父の説教には語られていない。

「聖母の眠り」図の最小の構成はマリアとキリスト、十二使徒が左右対称に描かれるものであり、古い作例や壁面に限りのある小さな聖堂では上記のみの構成で描かれるものも珍しくない。他のモチーフは壁面の都合や画家、献堂者の意図により附加されるものと考えられる。パナギア・ペリブレプトスで言えば、画面中央の天国の扉とその下に描かれる大勢の天使は、図像学的には「眠り」に必須の存在ではない。おそらく「眠り」図に西壁の大部分を当てることになりその構成を考えた際、空白になりがちな画面上部を埋めるモチーフとして天使の軍勢が採用されたのであろう。結果的に広い壁面と相まって非常にモニュメンタルな印象を生み出すことに寄与していると思われる。同じく画面上部に描かれる「雲に乗り飛来する使徒」は、マリアの臨終の床に使徒がなぜ勢揃いしているのか、を説明するモチーフとなる。これも図像に割り当てられた壁面にある程度の余裕がないと描き込みにくいモチーフではあるが、カッパドキアのトカル・キリセ新聖堂（10世紀後半）、オフリドの聖ソフィア聖堂（11世紀半ば）など中期ビザンティン時代の図像にも先例が見え、パナギア・ペリブレプトス以降の各地の作例にもしばしば登場する。一方、パナギア・ペリブレプトスでは雲の数を数えると実は十三個あることから、十二使徒以外の存在が描かれていることがわかる。画面右側、上から三番目の雲がそれであり、天使に付き添われたマリアである（図3）。マリアは左手を差し出し、すぐ下の若い使徒に紐のよう



図3 「マリアの聖帯授与」

なものを手渡している。この二者は「使徒トマスへの聖帯授与」エピソードを描いている。使徒のうちトマスはマリアの臨終に間に合わず、死の3日後になりマリアの許へ向かっている際、被昇天するマリアの肉体を目撃した。自らが見た奇跡の証を求めるトマスに対し、マリアは腰に巻いていた帯を渡した、という。このエピソードはマリアの肉体の被昇天を教義として認めない東方教会では好まれず、西欧の影響が強く見られるポスト・ビザンティン時代になるまでは「眠り」図にも殆ど描かれない。その意味で特異なモチーフと言えるだろう⁽⁸⁾。

西欧の影響が見られるモチーフとして、ユダヤ人イエフォニアスも挙げられる⁽⁹⁾。本モチーフについては別稿にて論じたが⁽¹⁰⁾、これも聖帯授与と同じく、ビザンティン時代には作例が少なく、ポスト・ビザンティン時代に入ってからよく見られるようになる。筆者はこれを13世紀以降西欧において活発化した反ユダヤ主義の影響によるものと考えている。ミハイルとエウティキオスは、聖帯授与、ユダヤ人イエフォニアスといった西欧の影響を感じさせるモチーフをビザンティン美術中に早く取り入れたと言える。

パナギア・ペリブレプトスの「眠り」は壁面の形状を利用し、画面下部の左右壁面にマリアの臨終前後のエピソードを連続して描く。これも他聖堂ではあまりない構成である。画面左には女弟子と別れを告げるマリア、画面右には臨終の床とは別にマリアの横たわるベッドをもう一台描き、葬列の様子を表現する。葬列の左側に描かれるのが先述したイエフォニアスであるが、彼は他作例ではベッドの手前に手を切り落とす天使と共に小さく描かれることが多い。小さいプロポーションで描かれることはイエフォニアスが「劣る」人物であることを示す。他の登場人物と同じプロポーションで描かれたイエフォニアスは宗教絵画的なヒエラルキーの表現としてはメッセージ性が弱まる結果となったが、彼がマリアの葬列を襲ったがゆえに恐るべき罰を受けた、という物語はより自然に語られていると見ることができよう。

葬列に続いて、「マリアの空の墓」を描き「聖母の眠り」サイクルが終了する。空の石棺によってマリアの肉体の被昇天が示唆され、「眠り」図の上空に描かれた「聖帯授与」との繋がりも生まれる。後に見るようにミハイルとエウティキオスは別の作例でよりはっきりと「被昇天」と「聖帯授与」を描くが、パナギア・ペリブレプトスにおいても、空の墓と雲に乗る小さなマリアによって、西壁全体を通じて「被昇天」を描き出している。

以上見たように、2人組の現存最初期の作例であるパナギア・ペリブレプトス聖堂の「聖母の眠り」において、既に定型と異なる表現をいくつも採用している⁽¹¹⁾。本聖堂はビザンティン帝国の官僚であったプロゴノス・スグロスと妻エウドキアによって献堂されており⁽¹²⁾、彼らの意向が聖堂装飾に反映されている可能性はあるだろうか。聖堂全体を覆い尽くす壁画の、各主題の一モチーフにまで意見した、とは考えづらいだろう。少なくとも「眠り」図の各モチーフについては、画家が主体となって描き加えたものと思われる。続く二人組の作例においてもこれらのモチーフの登場が、画家主体の構成であることを傍証するだろう。

ブリズレンのボゴロディツァ・リエヴィシュカ聖堂（図4）



図4 ボゴロディツァ・リエヴィシュカ聖堂 プリズレン、コソヴォ 1307-13年

コソヴォ共和国南部に位置するブリズレンは、中世セルビア王国の時代に栄えた都市である。往時には多くの聖堂があったであろうが、長きにわたるオスマン帝国の支配、そしてコソヴォ紛争とその後の混乱により失われ、あるいは損傷したものが殆どである。ボゴロディツァ・リエヴィシュカ（リエヴィシヤの聖母）聖堂は、そのような歴史の中で傷つきながらもブリズレン市内に残る、ミハイルとエウティキオスの壁画を持つ聖堂である。セルビア王国の王ステファン・ウロシュ2世ミルティンにより1306/7年に古い聖堂の大改修が行われ、その後1307年から13年までの間に、2人組によってフレスコが制作された⁽¹³⁾。なおミルティン王は2人組のパトロンとなり、パナギア・ペリプレプトスを除く彼らのフレスコで飾られた聖堂はいずれもミルティン王の寄進によるものである。聖堂は過去にモスクに転用され、その際壁画は漆喰に塗り込められた。現在は補修、補彩されているものの、漆喰の食いつきをよくするために壁面に多く穿たれた鑿によってフレスコは損傷している。フレスコの剝落も著しく、さらに2004年、コソヴォの民族的マジョリティであるアルバニア人の過激派により聖堂内に放火され、壁画が被害を蒙るという事態も起こった。現在は鉄条網に囲まれ、警察官が入り口付近の駐在所に常駐する状態である。

「聖母の眠り」は聖堂の本堂西壁に描かれる。本聖堂は元はバシリカ式であり、それを改修して天井部にドームを設けたのがミルティン王である。そのため聖堂西壁の上部には一般的なビザンティン聖堂建築に無い二連アーチ型の開口部が存在し、「眠り」図にはそれを囲むように凹型の壁面を与えられている。聖堂内の他図像と同じく、損傷は激しい。壁画が残存するのは、画面左の垂直部分と水平部分であり、画面右の垂直部分は失われている。また水平部分も下部は剝落

が激しい。壁画残存部分は、目立たないように補彩されているが、全体に鑿の痕が残る。

「聖母の眠り」は聖堂西壁に描かれるのが原則のため、画家は開口部のために通常の構図を採れない本聖堂の壁面に苦心して「眠り」図を取めなければならなかったと想像できる。まず開口部下の水平部分に、ベッドに横たわるマリアを配置した。しかし他人物と頭部の大きさを合わせたこと、またベッドに縋り付く使徒を描くため左右の垂直部分までベッドを延ばす必要があったためであろう、マリアの身体は異様に伸びきったプロポーションを持つことになった。通常マリアの後ろに立つキリストは、開口部のため配置できない。そのため左側の垂直部分にキリストを寄せることで対処している。キリストはやや身体をひねり気味に正面を向く。マリアの魂は壁画の損傷のためかパナギア・ペリプレプトスほど明瞭ではないが、翼を持つようである。左右の垂直部分には、使徒や天使も描かれる。画面右の剝落が激しいため現在では一見して判り辛い、おそらく左右には使徒、天使が同数配され、「眠り」図が持つ左右対称性はある程度保たれていたようである。現状では、イエフォニアス、雲に乗る使徒といったサブ・モチーフは描かれていたか判断することは不可能である。

通常とは異なる壁面を与えられた画家は、やや不規則ながらも「眠り」図に必要な要素を西壁に収めることに成功した。さらに画家は、壁面の不自由を利用して一つの工夫を行った可能性がある。まず、キリストの上部の壁面に、天使に支えられた円形の光背と共にキリストを描いている。これは単独図像ではなく、下に立つ「眠り」のキリストと組み合わせ、**「降臨するキリスト」**を描いたものだろう。天に在ったキリストは、母マリアの死に際しその魂を受け取りに降臨した。この図像は説話とも合致するものであり、例えばセルビアのソボチャニ修道院（1260年代）にもキリストの上部に降臨するキリストを異時同図的に描く例が認められる⁽¹⁴⁾。

「降臨するキリスト」と左右で対になる位置の壁面は、残念ながら完全に失われている。ここに何が描かれていたか想像することは可能だろうか。ミハイルとエウティキオスの作であることを考慮すると、「聖母被昇天」が描かれていたと考えられるだろう。後期ビザンティン時代では一般的なモチーフではないが、2人組の作例では既にオフリドのパナギア・ペリプレプトスで登場しており、後の作例でも描かれるからである。また、オフリドでは小さな雲に乗り控えめに表現されていた「被昇天」であるが、他作例ではマリアが円形の全身光背に包まれた姿で描かれる。仮にボゴロディツァ・リエヴィシユカでも同様の表現が採られていた場合、凹字型の左右で円形モチーフが対称的に配される、形態的な対称が生み出される。さらに左では下降、右では上昇という対照、左側では息子であるイエス・キリスト、右側では母マリアという対照を見ることができる。形態的、意味的対称と対照を繰り返し描くのがビザンティン聖堂装飾の特色であり⁽¹⁵⁾、リエヴィシユカの「眠り」でもその工夫がなされていたことを想像することが出来るのである。

以上、ボゴロディツァ・リエヴィシユカの「眠り」図を考察した。剝落の状態から十全な考察は難しいが、画家が難しい形状の壁面をどう処理したか、その過程を考えることができた。これ

は二人組が各地の聖堂で、与えられた条件の中で創意工夫を行いながら壁画制作に取り組んだことを示す一例と見ることができるだろう。

セルビアのストゥデニツァ修道院「王の聖堂」(図5)



図5 ストゥデニツァ修道院「王の聖堂」セルビア 1313/14年

ストゥデニツァ修道院はセルビア中央部、クラリエボとノビ・パザル間の山中に位置する。境内の中央には12世紀末の建築である大型の主聖堂^{カトリコン}が建つ。主聖堂のそばに建つ小さな聖堂が、本稿で取り上げる「王の聖堂」である。マリアの両親であるヨアキムとアンナに捧げられた聖堂であるが、ステファン・ウロシュ2世ミルティンの寄進によるもののため、「王の聖堂」と通称される。壁画の制作は1313/14年とされる⁽¹⁶⁾。

「聖母の眠り」は扉口上部に位置し、リュネット上壁面を挟むようにして描かれる。王の聖堂は小さな堂宇のため、南北方向の端まで壁面を使用して描く。リュネット壁面から画面を分断するように中央部分が剥落して失われている。しかし、左右の残存部分は細かい剥落や汚損は少なく、良好な保存状態である。

「眠り」に与えられた壁面は、ポゴロディツァ・リエヴィシュカのような特殊な形状ではなく、一般的な横長の長方形である。従って画家は、壁面の制約によって図像を工夫するような必要はなかったと考えられる。事実、本聖堂では再び定型どおり、中央にマリアとキリストを配し、左右に他の人物を配する左右対称な構図を採る。中央は剥落が激しいが、キリストのマンドラと、マリアは頭部の頭光と足元がわずかに残るため、そのように判断できる。中央上部にはパナギア・ペリブレプトスと同じく天国の門が開く。わずかに見えるマリアの魂に生えた翼の位置から考えて、キリストの頭部のすぐ上に門が位置し、その間には特にモチーフを描ける空間はなかったと思われる。ベッドの左側には天使が、右側には使徒と主教がそれぞれまとまって描かれている。画面右に立つ2天使のうち一人は半ば抜いた剣を持つため、おそらく剥落した部分にユダヤ人イエフォニアスが描かれていただろう。上空には雲に乗り飛来する使徒が描かれる。雲の色は背景とほぼ同色で、使徒の上半身のみが空中に浮いているかのように見える。

注目したいのは、群集の動きである。通常「眠り」図では左右に集った群衆がマリアを囲み、その死を悼む表情を見せる。悲しみは表情とマリアのベッドに向かって傾いた身体とで表され、一部の使徒がマリアにすぎる他大きな動きはない。しかし王の聖堂では、特に右側の使徒たちは明らかに右方向に向かって歩みを進めている。またベッドに一番近い白髪の人物は、やや不自然な表現ながら腕をベッドにまわし、担いでいることが示されている。すなわち、オフリドでは別々に描かれた「死の床」と「葬列の棺」が、ここでは融合して描かれている。その前提と併せて天使を再び見ると、彼らの重なり合った姿は、棺の後に続いてこちら側に歩んできているようにも見ることができるだろう。画面左から右へと生まれた動きは、画面右端に半分だけ描かれた空の石棺へと葬列と観者の視線を誘う。以上の構成は、パナギア・ペリブレptosで描かれた「聖母の眠り」サイクルを、よりコンパクトにまとめたもの、と見る事が出来るだろう。おそらくは壁面の都合から、いくつかの要素が削られている。まず画面左には、オフリドで描かれたマリアと女弟子との別れの情景は描かれず、ただ女弟子の集団が描かれるのみである。臨終の床と葬列の棺を合成したのも、左右の幅の問題であろう。

群衆を葬列へと変化させ、空の墓へと向かうその描写は、空の石棺、すなわち「聖母被昇天」を強調しようとする意図があるように見える。ではオフリドで描かれた「聖帯授与」はどうか。画面右上部に剝落した箇所がありはっきりとは言えないものの、仮に剝落箇所に描かれていたとして、オフリドと同じく控えめな描写に留まり、空の墓ほど明白に示されてはいなかったと想像される。

以上の王の聖堂に描かれた「眠り」の考察からは、図像学的にオフリドのパナギア・ペリブレptosから多くを引き継いでいることが理解された。聖堂の規模の違いからモチーフの取捨選択が認められるものの、特に葬列と空の墓の強調が共通点として認められた。

スタロ・ナゴリチャネのスヴェティ・ギョルギ聖堂（図6）



図6 スヴェティ・ギョルギ聖堂 スタロ・ナゴリチャネ、マケドニア 1316-18年

マケドニア共和国北部のスタロ・ナゴリチャネ村に立つ聖ゲオルギオス（スヴェティ・ギョルギ）聖堂は、11世紀のバシリカ式聖堂を1313年から18年の間にミルティン王が改築してドームを載せ、フレスコを寄進したものである⁽¹⁷⁾。その小さな村を訪れる際には、一際高い中央ドームが遠方からでもよい目印となっている。聖堂の西壁上部、定位置に「眠り」は描かれている。正方形に近い横長の長方形で、「王の聖堂」より聖堂の規模が大きいこともあり、画面の描き込み様はオフリドに近いものがある。小さな剝落はところどころに発生しているものの、全体的には良好な保存状態であり、色彩も非常に鮮やかである。

画面中央からモチーフを確認しよう。中央にはマリアの横たわるベッド、後ろにキリストが立つ。キリストのマンドラは楕円形の内部にヒイラギ状のマンドラが重ねられている。マリアの魂は翼を生やしてはいない。キリスト、マリアの魂共に正面観で、観者へと視線を向ける。中央のベッドは、それぞれの脚を男性が担いでいることから葬列の棺ともなっていることが明白に描かれている。周囲の使徒や天使もみな画面右へ進んでおり、背景に建物も描かれないため、むしろ葬列の光景にキリストが挿入されたかのような印象を受ける。葬列が向かう先には、やはり空の石棺が描かれている。ベッド手前の中央には、手を切断されたユダヤ人イエフォニアスの姿もある。

以上が画面下半分の描写であるが、本図像の特異な点は画面上半分にある。まず中央のキリスト上部には、円形のマンドラに包まれ、大勢の天使を従えたマリアが浮いている。上空には十二使徒がそれぞれ天使に付き添われ、雲に乗って飛来するが、そのうち一人はマリアの左手側に近づき、紐状のものを受け取る。すなわち「聖母被昇天」と「トマスへの聖帯授与」が、画面の中央という重要な位置ではっきりと描写されているのである。その上部には天国の扉が開く。これまで見た作例ではキリストが降臨する場としての天国の扉であったが、本図ではむしろマリアを迎え入れようとして開かれた扉のようにも見える。マリアの左には、半ば抜き身の剣を携えた天使が飛行し、イエフォニアスの手が切り落とされたことを説明する。左右の最上部には使徒が乗る雲が描かれるが、その下には左右に4人ずつ、巻物を持った人物が描かれる。彼らは旧約の預言者で、それぞれがマリアを予型したとされるモチーフと並んでいる。画面左の4人は、左上からギデオンと羊毛、その右にイザヤと炭火を載せた火鉢（ただし図像では匙の形である）、左下はエゼキエルと閉ざされた門、モーセと燃える柴である。画面右の4人は左上からダニエルと岩、バラムと太陽、下に移りダヴィデと舟、ソロモンと神殿である⁽¹⁸⁾。この図像の正確な典拠は不明である⁽¹⁹⁾。伝承や教父説教において、旧約の預言者たちが積極的な役割を持って登場することはない。類例のない図像であるが、その意図がマリアの称揚にあったことは間違いなさだろう。既にパナギア・ペリブレプトスにおいて、二人組は玄関廊に描かれた旧約の物語場面にマリアのメダイヨンを描き込むなど、予型論的表現を好んでいたことは明らかである⁽²⁰⁾。旧約聖書においてマリアの登場が何度も予型されていたことを思い起こさせるこのモチーフは、マ

リアの人生のクライマックスと言える「眠り」の情景にふさわしいと考えられたのであろうか。

以上のように、スヴェティ・ギョルギの「眠り」は、これまでの作例で見た定型から逸脱する要素を完全に備えた図像となり、こと「眠り」に関して言えば二人の画業の到達点とも言える。しかし結論から言えば、一部のモチーフは後世まで残ったが、一部はその特異性からか後代の画家に受け入れられることはなかったようである。この点については最終節で確認しよう。

バニャニのスヴェティ・ニキタ聖堂（図7）



図7 スヴェティ・ニキタ聖堂 バニャニ、マケドニア 1320年頃

マケドニア共和国北部、首都スコピエの北方にある山間の村、バニャニの近郊に建つのがスヴェティ・ニキタ聖堂である。軍人聖者ニキタスに捧げられた小さな堂宇を、一人の老婆が堂守として管理している。やはりミルティン王の寄進であり、二人組の作としては最晩年に当たる1320年ごろの作例となる⁽²¹⁾。

図像はほぼ正方形で、上部に一部剥落が見られる。中央に MARIA とキリスト、周囲を使徒と天使、主教が囲む構図は定型通りである。キリストのマンデルラは楕円形で、やや前屈みになり MARIA の側を向く。MARIA の魂は翼を持たず、正面観である。使徒から少し間を空け、左右に女弟子と群衆が立つ。王の聖堂やスタロ・ナゴリチャネと異なり、ベッドは葬列の棺の役割を持たされてはならず、群衆も MARIA を囲むのみで、動きはない。上空にはキリストの真上に天国の門が開き、ヒイラギ形のマンデルラに包まれた MARIA が天使に伴われ、被昇天するさまが描かれている。MARIA は正面観の坐像であり、これまで見た「トマスへの聖帯授与」は描かれていない。天国の扉の左右には、雲に乗り飛来する使徒が描かれる。天使の随伴はなく、使徒のみが飛来するオフリドと同様の構成を採る。ユダヤ人イエフォニアス、空の墓は描かれない。

スヴェティ・ニキタの「眠り」は、「聖母被昇天」が描かれていることを除けば、定型に則った構成によって描かれている。「聖母被昇天」も、オフリドやスタロ・ナゴリチャネで試みられた葬列や空の墓との繋がりとは描かれず、また「聖帯授与」も行われないことで、孤立したイメージのように感じられる。空の墓に関しては、画面右下部には連続するスペースがあるので、壁面の都合で省略されたわけではないようである。いずれにせよ、スヴェティ・ニキタの作例はこれまで試みられた特異な要素を含んだものから、一般的な作例へと立ち戻ったようである。

コソヴォのグラチャニツァ修道院（図8）



図8 グラチャニツァ修道院 コソヴォ 1321年以前

コソヴォの首都プリシュティナから、南に5 kmほどに位置するグラチャニツァ村に建つ修道院である。周囲の壁に鉄条網を巡らせながらも、現在も修道院として機能している。その境内中央に建つのが主聖堂であり、外観、内部装飾ともビザンティンの様式で建立されている。壁画は1321年以前のもものとされ⁽²²⁾、様式的に二人組の後継者による作であると見做されている。本作を最後に、ミハイルとエウティキオスの2人組による作例の直接の系譜は終わりを告げる。

「聖母の眠り」は定型通り西壁上部に配される。中央にマリアのベッドとキリストが描かれるのも定型であるが、ここでは再びベッドが葬列の棺と重ね合わされる。キリストのマンドラは楕円形を失い、ヒイラギ形のみで構成される。キリストとマリアの魂はそれぞれ正面観である。上空には天国の扉が開かれ、内側にはグレーのモノトーンで描かれた天使がひしめいている。天使は皆中央を向き、手を衣で覆い隠すことから、昇ってくるマリアの魂を受け取ろうとしているようである⁽²³⁾。天国の扉とキリストの間に被昇天は描かれない。与えられている壁面の上下に余裕がないため、省略されたとも考えられよう。本作では再びマリアのベッドと葬列の棺が重ね合わされている。画面左の弧を描くようにして棺の後に従う天使の集団や、画面右奥のベッドの脚を持つ男性のやや不自然に捻った腕などは、王の聖堂の作例を思わせる。ベッドの手前には他の人物と同じプロポーションで描かれた手を切断されるイエフォニアス、上空には半ば抜身の剣

を持つ天使が描かれる。雲に乗り飛来する使徒も描かれている。葬列は画面右端に描かれた空の墓へと向かう。画面右端と垂直に接する壁面に、別画面でもう一度「空の墓」と「聖母被昇天」が描かれている。

グラチャニツァの作例は、ベッドと棺の重ね合わせや空の墓、等身大で描かれるユダヤ人イエフォニアスといったミハイルとエウティキオスに特徴的なモチーフを幾つも含む。しかし壁画は全体としてストゥデニツァ修道院「王の聖堂」に類似しており、グラチャニツァを手掛けた二人組の後継者によるオリジナリティは感じられない。恐らくは師匠から引き継いだ幾つかの「眠り」図のパターンのうち、上下に比較的余裕のない壁面という共通性を持つ「王の聖堂」で採用された構成を模倣したものだろう。

ミハイルとエウティキオスの作例における「聖母の眠り」について

以上、各地に遺る二人組とその後継者の作例について確認した。その特徴的な点についてはそれぞれの作例と共に述べたが、最終節ではそれをまとめ、後世への影響について考えたい。

「聖母の眠り」は、現存する限り中期ビザンティン時代に聖堂装飾に取り入れられ始め、ドデカオルトン十二大祭サイクルが確立する十二世紀以降はほぼ全ての聖堂に描かれるようになったといっていよい。現存作ではそれほど図像学的差異が認められないが、その差異が認められる特殊な作例、あるいは差異が定型に取り入れられていく初期の作例として挙げることのできるのが、ミハイルとエウティキオスの手掛けた「眠り」である。最も顕著なのは、「聖母被昇天」モチーフであろう。先述したとおり、正教では聖母被昇天を正式な教義として認めていない。にも拘わらず、二人組はその現存最初の作であるオフリドにおいて、既にモチーフとして取り入れているのである。「被昇天」が「眠り」に多く描かれるようになるには、ポスト・ビザンティン期を待たねばならない。ポスト・ビザンティン期はイコンにおいてルネサンス風のスタイルを持つものが現れるなど、様々な点で西欧の影響が無視できない時代である。「被昇天」もまた西欧的、カトリック的であり、ポスト期に姿を現すことは不思議ではないが、その先鞭をつけたのが二人組であったと言える。

同様に西欧の影響を指摘できるモチーフが「ユダヤ人イエフォニアス」である。詳細は別稿に譲るが、西欧では十三世紀に入り反ユダヤ主義が熱を帯びた⁽²⁴⁾。これがビザンティン世界にまで影響を及ぼし、「眠り」の中にイエフォニアスを描かせる後押しをしたのではないかと筆者は考えている。モチーフそのものは先例があるものの、作例数は非常に少ない。しかし二人組は、その作品で繰り返しイエフォニアスを描いている。

ベッドと棺の合成も特徴的である。二人組はなぜこのような描写を好んだのか。上に述べた「被昇天」と「ユダヤ人」がその鍵となるかもしれない。ユダヤ人、そして被昇天を示唆する「空の墓」は、いずれも葬列と繋がりがああるモチーフだからである。イエフォニアス（あるいは

は典拠でいう複数のユダヤ人)は、マリアの葬列を目撃し、これを襲撃する。そしてその葬列が行き着いた先が墓場と、3日後に空になることになる石棺である。

「眠り」図の定型は、時間軸としてマリアの臨終の床のみを描く。すなわち彼女を囲む使徒、死の時に降臨するキリストと亡くなったマリアである。しかしユダヤ人の襲撃、被昇天はいずれも死の後に起こった事件である。「イエフォニアス」と「被昇天」を描くには、死の瞬間に「固定」された図像であるより、図像の中に時間の流れが表現されている方が自然であろう。ミハイルとエウティキオスは、「マリアの死」から「ユダヤ人襲撃」「空の墓」「被昇天」「聖帯授与」と、壁画の中での物語の進行を示すため、葬列という動きのあるモチーフを挿入したのだと考えられる。従って、「ユダヤ人モチーフ」を初めとしたモチーフは、いずれも西欧の影響を受けながら、それをより破綻なく描写するため、「聖母の眠り」図像を「聖母の眠りサイクル」図像として表そうとしたのではないか。ここにミハイルとエウティキオスの創意工夫を見出すことが出来るだろう。

スタロ・ナゴリチャネの作例は、二人組の作例の中でも特異な存在である。上述のサイクル図像としては完成形と言える構成を持つ一方、上空に浮かぶ旧約の預言者と予型モチーフの組み合わせは、他に見られない。二人組のマリアの予型モチーフに対する志向はスタロ・ナゴリチャネが初出ではなく、オフリドのパナギア・ペリブレプトスのナルテクスに旧約の物語図像と共に描かれることは先に述べたとおりである。グラチャニツァ修道院の壁画にも見ることが出来る。二人組以外の作例で言えば、首都コンスタンティノポリスに建つコーラ修道院主聖堂(1316-21年)や、二人組の活動地域に重なるコソヴォのデチャニ修道院主聖堂(1350年代)などでマリアの予型モチーフを見ることが出来る⁽²⁵⁾。しかし、いずれも「聖母の眠り」と組み合わせたものではなく、ミハイルとエウティキオスがこのイメージをどうやって創り出したのかは明らかでない。

本稿ではバルカン半島で13世紀末から14世紀初頭に掛け活躍した二人組の画家、ミハイルとエウティキオスの作品を、「聖母の眠り」という一主題を通して眺めた。職人的な画家が先例を遵守する傾向の強いビザンティン美術の中で、ミハイルとエウティキオスは名が残るというだけでなく、新たな試みをその絵画制作において盛んに行っているという点で際立った個性を見せる。特に目立つのは、「ユダヤ人イエフォニアス」や「聖母被昇天」といった西欧的モチーフを早くから取り入れたことであろう。ポスト・ビザンティン期には一般的となるこれらのモチーフを「眠り」に描く先鞭をつけた作例と言える。

一方で、後代には受け継がれなかった要素も多い。スタロ・ナゴリチャネの予型モチーフは、二人組のその後の「眠り」には登場しないばかりでなく、類例も後期、ポスト期の作例を通して存在しない。その理由は不明であるが、説話的性格の強い「聖母の眠り」図像に、説話と直接繋

がりを持たない神学的モチーフが散りばめられる本図が一種の奇妙な印象をもたらすことは否定できないであろう。葬列を軸にした「聖母の眠りサイクル」も類例を生まなかった。一つには構図の問題から、空の棺を描くためには横方向に広がりを持つ必要があり、規模の大きな聖堂が建立されることの少なかったポスト期の聖堂装飾には収まりが悪かったこと、またイメージの伝播媒体としてのイコンも縦長の画面が多く、やはり省かれてしまうことが多かったと思われる。空の棺を描かなければ、葬列が「移動する」必然性が薄れると考えられるからである。キリストが中央に降臨し、聖堂の東西軸上に描かれる「眠り」には左右対称の図像がふさわしかったことも影響するだろう⁽²⁶⁾。特に正面性のキリスト像と、画面右に動いてゆく群集とはちぐはぐな印象を受けざるを得ない。以上のように二人組の創意によって生み出されたモチーフも、その特異さから後代の画家に支持を得られなかったものもあるのである。

以上のように二人組の作例は、「聖母の眠り」一主題だけを見ても検討すべきものが多い。ミルティン王の御用絵師的な立場であり、現存するだけで2人組の手になる5聖堂、後継者による1聖堂を数える彼らの作品は大きな影響力があったと想像されるが、彼らの作例の歴史的位置付けは十分に出来ていない。今後は聖堂内の他主題の検討、さらに聖堂装飾プログラムの検討へと発展させていくことが筆者の課題である。

〔図版出典〕

図1-3、図5-8 筆者撮影

図4 益田朋幸氏（早稲田大学）撮影

注

- (1) ギリシアのテサロニキを本拠とした画家で、ミルティン王の求めに応じバルカン半島各地の聖堂を装飾した。H.Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Gießen, 1963; E.I.Kouri, *Die Milutinschule der byzantinischen Wandmalerei in Serbien, Makedonien, Kosovo-Metobien und Montenegro (1294/95-1321)*, Helsinki, 1982. なお二人組をエウティキオスが父とする父子であると見る研究もあるが、本稿では二人の関係性や聖堂装飾においてどちらが手掛けたかの分類には立ち入らない。M. Marković, "The Painter Eutychios—Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid," *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske* 38 (2010), pp.9-34. 本稿で言う「二人組」はミハイルとエウティキオスの名を持つ画家と彼らが率いた工房を示すこととする。
- (2) 「聖母の眠り」の伝承の展開や神学的研究は以下を参照。M. Jugie, *La mort et l'assomption de la sainte Vierge: Étude historico-doctrinale*, ST 114, Vatican, 1944; 《Koimesis》, RBK, Band.IV, 1992, cols.136-182; B.E. Daley, "At the Hour of our Death: Mary's Dormition and Christian Dying in Late Patristic and Early Byzantine Literature," *DOP* 55 (2001), pp. 71-90; S. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, New York, 2002.
- (3) 12世紀には十二大祭図像として聖堂装飾に定着したとされる。E. Kitzinger, "Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art," *CahArch* 36(1988), pp.51-71.
- (4) Hallensleben, *op.cit.*, p.23.

- (5) H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981, pp.59-61. 聖堂内の配置についての重要性は拙稿も参照。「パナギア・マヴリオティッサ修道院の聖堂装飾プログラム—「キミシス」と「最後の審判」を中心として—」『美術史研究』48冊、2010年、pp.23-44.
- (6) 説話については以下の教父説教を主に参照。Ed. and trans. by B.E. Daley, *On the Dormition of Mary: early patristic homilies*, New York, 1998.
- (7) マンドルラはキリストの神性を強調するモチーフであり、「眠り」図ではマケドニア共和国クルビノヴォ村のスヴェティ・ギョルギ聖堂（1191年）が初出である。
- (8) 東方教会では教義としてマリアの肉体の被昇天を認めていないが、カトリックでは古くから被昇天が信じられている。ただしカトリックにおいても正式に教義として認められたのは20世紀のことである。東方教会の「聖母の眠り」、カトリックの「聖母被昇天」ともに祝祭日は8月15日である。腰帯授与のエピソードについては13世紀にイタリアの都市プラートを中心にその信仰が広まった。金原由紀子『プラートの美術と聖帯崇拜』、中央公論美術出版、2004年。
- (9) エピソードの先行研究は以下を参照。S. Shoemaker, "Let Us Go and Burn her Body': The Image of the Jews in the Early Dormition Traditions," *Church History* 68: 4 (1999), pp.775-823.
- (10) 武田一文「手を切断されるユダヤ人—ビザンティン聖堂装飾「聖母の眠り」図に描かれた反ユダヤ的モチーフについて」『WASEDA RILAS JOURNAL』Vol.3、2015年発行予定。
- (11) ゴンザレスは個々のイメージの典拠について考察を行っている。S. González, "The Death of the Virgin Mary (1295) in the Macedonian Church of the Panagia Peribleptos in Ohrid: Iconographic Interpretation from the Perspective of Three Apocryphal Writings," *Mirabilia* 13 (2011), pp.237-268.
- (12) Hallensleben, *op.cit.*, p.23.
- (13) *Ibid.*, p.29.
- (14) 聖堂内の種々のキリスト顕現図像は、来るべき「再臨」イメージを包含していたと辻佐保子氏は指摘する。その意味で「眠り」のキリストの上部に降臨するキリストを描くのは「再臨のキリスト」を強調することに成功していると言えるだろう。辻佐保子「中期ビザンティン世界における「最後の審判」図像の定型化と多様化」『ビザンティン美術の表象世界』、岩波書店、1993、pp.292-327。「眠り」と再臨のキリストについては前掲の拙稿「パナギア・マヴリオティッサ修道院」も参照。
- (15) ビザンティン聖堂装飾における「対称」と「対照」については以下の文献が詳しい。Maguire, *op.cit.*; 益田朋幸『ビザンティン聖堂装飾プログラム論』中央公論美術出版、2014年。
- (16) Hallensleben, *op.cit.*, p.32.
- (17) *Ibid.*, p.34.
- (18) 本モチーフはその珍しさからか先行研究でも取り上げられてはいるが、解釈までには至っていない。G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst* 4: 2, Gutersloh, 1991, pp.120-121. ただしシラーは預言者の名は挙げず、一部のモチーフ同定にも誤りがある（イザヤの燃える炭火と火鉢に触れないなど）。
- (19) 近いものとして、リヴィアスのテオテクノス（7世紀）の説教では、キリストと共に現れた預言者達がそれぞれ旧約に記された章句に由来する言葉を投げかける。「彼は羊毛の上の露のように降り来る」（士師記6：36-40）、「見よ、乙女が身ごもる」（イザヤ書7：14）、「あなたの唇は優雅に語る」（詩篇45：3）、「東に面した（閉じられた）門」（エゼキエル書44：1）、「その山からは聖なる石が切り出され、切り出された箇所は見えない」（ダニエル書2：34）、「日と月はその高殿にとどまる」（ハバクク書3：8）と言う。しかしスヴェティ・ギョルギに表されたモチーフ全てを網羅するわけではない。Daley, *op.cit.*, p.78.
- (20) アブシス附近に旧約預言者の図像を用いたプログラムを構成するなど、二人組は旧約図像を積極的に聖堂へ取り入れている。益田朋幸「聖母よ、御腕を支えん—オフリド、パナギア・ペリブレプトス聖堂アブシスの旧約人物像について—」『WASEDA RILAS JOURNAL』Vol.1 (2013), pp.17-27.
- (21) Hallensleben, *op.cit.*, p.31.

- (22) *Ibid.*, p.36.
- (23) 手を布で覆い隠す仕草は、敬意と貴重品の拝受を示すものとして古代ローマから「マニプス・ウェラーティス」と呼ばれた。後にビザンティン美術へも取り入れられ、特に聖母子像における天使が多く採ると指摘されている。菅原裕文『ビザンティン世界におけるエレウサ型聖母子像の受容』、博士論文（早稲田大学）、2012年、pp.55-70.
- (24) 1215年の第4ラテラノ公会議が決定的な分水嶺であったと思われる。武田前掲「手を切断されるユダヤ人—ビザンティン聖堂装飾「聖母の眠り」図に描かれた反ユダヤ的モチーフについて」参照。
- (25) 聖母の予型と本稿で取り上げた聖堂群の関係については以下を参照。清水美佐「グラチャニツァ修道院・デチャニ修道院の至聖所周辺における聖母の予型—マリア伝サイクルとの関係において—」『WASEDA RILAS JOURNAL』Vol.2 (2014), pp.61-71.
- (26) 聖堂中軸図像の重要性については以下を参照。益田前掲『プログラム論』、pp.75-104.